



TANGO Y LUNFARDO: UN ESTUDIO TRANSATLÁNTICO SOBRE LA IDENTIDAD ARGENTINA

Tango and Lunfardo: a Transatlantic study about Argentinian Identity

MARÍA CLAUDIA ANDRÉ

HOPE COLLEGE, ESTADOS UNIDOS andre@hope.edu

Profesora de estudios latinoamericanos en Hope College, Michigan. Ha publicado reseñas, entrevistas y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. Recientemente ha publicado *Dramaturgas argentinas de los años 20* (Editorial Nueva Generación, 2010) y co-editado: *The Woman in Latin American and Spanish Literature: Essays on Iconic Characters* (McFarland, 2012) y *Escrituras extremas: Feminismos libertarios en América Latina* (Biblos, 2016).

RECIBIDO: 16 DE ENERO DE 2017

ACEPTADO: 24 DE MAYO DE 2017

RESUMEN: Nacido en el arrabal bonaerense, producto de múltiples influencias socio-culturales, el tango argentino indudablemente se encuentra entre los estilos de música que mejor logran transmitir el pensamiento y el sentir de un pueblo. Este ensayo examina la función y el efecto de la experiencia transatlántica de la inmigración europea como una fuerza que moldeó y transformó la cultura fundacional argentina, redefiniendo no sólo su perfil racial, sino también gran parte de su panorama intelectual, social y cultural. Empleando como lente crítico los estudios poscoloniales y transatlánticos, el presente ensayo analiza la evolución de la música y del baile del tango con el fin de definir la compleja red de referentes que conforman la identidad del país.

PALABRAS CLAVE: tango, identidad, transatlántico, poscolonial, inmigración, subalterno, lunfardo.

ABSTRACT: Born in the slums of Buenos Aires, a product of multiple socio-cultural influences, the Argentine tango is undoubtedly among the music styles that best conveys the thought and the feeling of the people. This essay examines the role and effect of the transatlantic experience of European immigration as a force that shaped and transformed Argentina's foundational culture, redefining not only its racial profile, but also much of its spiritual, social, and intellectual landscape. Through the critical lens of postcolonial and transatlantic studies, the current essay analyzes the evolution of tango music and dance aiming to determine the complex network of referents that conform the country's identity.

KEYWORDS: tango, identity, transatlantic, postcolonial, immigration, subaltern, lunfardo.

André, María Claudia.

"Tango y lunfardo: un estudio transatlántico sobre la identidad argentina".

Kamchatka. Revista de análisis cultural 9 (Julio 2017): 297-311.

DOI: 10.7203/KAM.9.9547 ISSN: 2340-1869

No tengo el berretín de ser un bardo
Chamuyador letrao ni de spamiento;
Yo escribo humildemente lo que siento
Y pa' escribir mejor lo hago en lunfardo.

CELEDONIO ERNESTO FLORES

Se dice que un argentino es un español que habla castellano con acento italiano, se viste como un inglés y se considera francés. Un dicho semejante señala que, mientras que los mexicanos descienden de los aztecas y los peruanos de los incas, los argentinos descienden de los barcos. La definición de José María Cantilo –Ministro de Relaciones Exteriores en 1914– sobre la identidad del argentino quizás sea la más apropiada:

De España recibimos nuestra sangre y nuestra religión. De Francia y de Gran Bretaña y de los Estados Unidos recibimos la dirección doctrinal de nuestras instituciones democráticas. A nuestra Madre Patria le debemos la base de nuestra literatura; la cultura francesa ha contribuido enormemente a la formación de nuestra vida intelectual, mientras que Italia y Alemania han contribuido importantes aspectos de nuestra evolución (James 1953: 14).

Empleando como marco crítico los estudios poscoloniales y transatlánticos, el presente ensayo intenta dilucidar el papel y el efecto de la inmigración europea como una fuerza que moldeó y transformó la cultura fundacional argentina, redefiniendo no sólo su política y economía, sino también gran parte de su formación intelectual, social y cultural. Por otra parte, me interesa examinar, mediante el análisis de la música y el baile del tango, y el lunfardo –jerga del ciudadano porteño–, los procesos de representación y formación cultural experimentados tanto por los inmigrantes como por toda la sociedad argentina. Con ello, no intento hacer un detallado estudio del tango o del lunfardo, sino de poner en relieve –mediante el estudio de la producción cultural de la música y lenguaje porteños– la compleja red de referentes y discursos que conforman la identidad de una región, de un país o una nación. Una cartografía del tango desde sus orígenes –como un medio de expresión popular– a su configuración actual –como una *commodity* cultural– nos servirá para ilustrar la injerencia del discurso poscolonial y la construcción de Otredad en cuanto a la articulación y la definición de la identidad argentina.

GOBERNAR ES POBLAR

Hacia 1880, intelectuales y estadistas, inspirados por la ideología del positivismo y bajo lema de “orden y progreso,” promueven en el Río de la Plata los postulados centrales del liberalismo económico en aras del desarrollo del comercio internacional. Recordemos que las élites, equiparaban el progreso económico y social no sólo al ingreso de capitales extranjeros, sino también “a los modelos europeos que representaban la civilización en contraposición a los símbolos nacionales o populares percibidos como retrógrados y amenazantes” (King, 1984: 8).

Los presidentes Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888),¹ inspirados por el desarrollo y efectos económicos de la corriente inmigratoria de Europa a los Estados Unidos, consideraban que la Argentina podría competir en los mercados internacionales y transformarse en un país próspero con la ayuda de inmigrantes europeos, cuyos valores, tradiciones y buenos hábitos laborales se hallaban bien establecidos. El sueño de Alberdi era “europeizar América”, o sea, transformar el perfil de la sociedad argentina a través de una inmigración masiva acompañada de una política de urbanización mediante las cuales se reviviría el espíritu de la civilización europea. “¿Queremos plantar y alimentar las nociones de libertad de los ingleses, la apreciación del arte y de la cultura de los franceses y la laboriosidad de los hombres de Europa y de los Estados Unidos? Entonces traigamos ejemplares vivos de esos atributos a nuestras costas y dejemos que esas cualidades echen sus raíces aquí” (2002: 95).²

Abrazados por el afán de *hacer l'America*, entre 1860 y 1920, más de 6 millones de europeos con aptitudes y profesiones diferentes se establecieron en la Argentina (75% hombres y 12% mujeres), la mayoría de Italia (42%) y España (33%), y en menor cantidad de Francia, Inglaterra, Europa Central y del Este y del Medio Oriente (Montaldo y Nouzeilles, 2002: 158). El doctor José Ramos Mejía³ evalúa el impacto de la inmigración en la ciudad de Buenos Aires en los siguientes términos: “Los inmigrantes inundan todo: Los teatros de segunda y tercera clase, las plazas y paseos, las iglesias (porque son italianos son gente devota y pacífica). Llenan las calles, las plazas, los asilos, los hospitales, los circos y las tiendas. Trabajan en todo tipo de trabajos y profesiones, aunque su conducta es un poco extraña y elemental” (2002: 84).

La grandiosa ambición de Alberdi y Sarmiento de europeizar a la población a través de la inmigración masiva, no obstante, fue un fracaso como proyecto transnacional puesto que la mayoría de los europeos que migraban a la Argentina carecían la disciplina y los atributos anticipados por ambos políticos, o eran campesinos analfabetos con pobre educación. Por su parte, los europeos que intentaron radicarse en el interior del país se encontraron con leyes proteccionistas que preservaban el dominio de las mejores y más fértiles tierras bajo el control de los terratenientes. Al darse cuenta que el suelo productivo permanecería a manos de los estancieros ofreciendo sólo unas escasas oportunidades de trabajo, ya sea como inquilinos o campesinos, miles de inmigrantes italianos y españoles retornaron a la ciudad de Buenos Aires para unirse a la clase trabajadora, mientras que unos 170.000 aproximadamente se volvieron a Europa (Castro, 1991: 29).

¹ “Gobernar es poblar”, la famosísima frase de Juan Bautista Alberdi está contenida en sus “Bases y puntos de partida para la organización nacional”, obra que, en gran medida, marcó la orientación del texto constitucional argentino de 1853. Ver también *Civilización y barbarie* –texto también conocido como *Facundo*– donde Sarmiento se refiere a la vida de Juan Facundo Quiroga (1788-1835), un líder de la provincia de La Rioja. Sarmiento emplea la figura de Quiroga para representar la *barbarie* de los gauchos, los indígenas y del régimen despótico de Juan Manuel de Rosas (1793-1877), quien fuera gobernador de Buenos Aires de 1829 a 1835.

² Roberto Fernández Retamar hace un excelente estudio sobre las distintas percepciones sobre la construcción de la identidad latinoamericana entre Sarmiento y José Martí en “Caliban: Notes Towards a Discussion of Culture in Our America” en *Theoretical Debates in Spanish American Literature*, editado por William D. Foster y Daniel Altamiranda (Nueva York: Garland Publishing, 1997).

³ José Ramos Mejía (1849-1914) fue un médico, escritor y diputado nacional argentino.

En 1871, de los abarrotados e insalubres conventillos surgió una nueva clase social conformada por inmigrantes europeos, campesinos y porteños provenientes de la clase trabajadora, y con ellos se gestaron diversos códigos socio-culturales entre los cuales se destacan hoy en día el baile y la música del tango, y el lunfardo como jerga característica de la región rioplatense⁴.

ORÍGENES Y DESARROLLO DEL TANGO

El tango nació en los Altos de San Pedro, un barrio habitado por estibadores y otro personal portuario proveniente de distintos países de Europa y del interior del país. Entre 1865 y 1895, la fusión de varios ritmos musicales “eventualmente formaron lo que sería luego identificado como tango” (Collier, 2002: 196). Los orígenes y la etimología de la palabra tango y su relación con el lunfardo son aun controversiales; no obstante, a simple vista, su entorno multicultural es un perfecto ejemplo de la interacción de las comunidades y de las culturas que se desarrollaron en la Argentina a principios del siglo diecinueve. La mayoría de los críticos concuerda que tanto el tango, al igual que el lunfardo, nacieron en los conventillos y caseríos de los barrios bajos del Río de la Plata entre Argentina y Uruguay⁵.

Para algunos tangólogos, la palabra tango es de origen africano y significa “baile africano”; otros señalan que la palabra tango se refería originalmente a los tambores y a los bailes de los negros montevideanos⁶. Varios autores consideran que los esclavos africanos, en lugar de pronunciar la palabra tambor, decían “tango”⁷. Etimologistas sugieren que el término fue usado en España y luego, con el intercambio transatlántico entre Europa y América Latina, fue a su vez empleado en varios

⁴ Además del tango y el lunfardo, otras manifestaciones culturales de la relación transatlántica entre Argentina y Europa se destaca la influencia de la zarzuela, la opereta y la ópera bufa en el llamado “grotesco criollo”, derivado del sainete criollo y del grotesco italiano por el dramaturgo Armando Discépolo (1887-1971) a principios de siglo. El pensamiento filosófico y la literatura española de la Generación del 27 (Antonio Machado, Pío Baroja, Ramón del Valle Inclán, y Azorín) así como la de la Generación del 14 (José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Juan Ramón Jiménez) ejercieron una gran influencia en los grandes autores argentinos como Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández entre otros. Cabe señalar que una de las colaboraciones transatlánticas de mayor envergadura e influencia en el mundo intelectual y literario fue la de la argentina Victoria Ocampo (1890-1979) con la creación de SUR. En 1932 con la ayuda de Waldo Frank y Ramón Ortega y Gasset (entonces director de *Revista de Occidente* en España), Ocampo fundó *Sur*, revista cultural que circuló por más de 40 años y que publicó obras de Gabriela Mistral, Virginia Woolf, María Rosa Oliver, Alfonso Reyes de México, Drieu de la Rochelle, Roger Callois (traductor quien dirigió la rama de *Sur* en francés *Letres Françaises*) y Jorge Luis Borges entre otros.

⁵ Consultar *El tango: historia de medio siglo 1880-1930* de Francisco García Jiménez (Buenos Aires: EUDEBA, 1964); *60 años de tangos* de Juan Carlos Marambio (Buenos Aires: Editorial Freeland, 1973); *El libro mayor del tango* de Jorge Sareli (México: Editorial Diana, 1974) y *Bajo el signo del tango*, de Enrique Cadícamo Buenos Aires: Corregidor, 1983).

⁶ George Reid Andrews *The Afro-Argentines of Buenos Aires* (Madison: 1980).

⁷ De acuerdo con Simon Collier, el término es ciertamente africano, “puede encontrarse como el nombre de un lugar en Angola y Mali”. Otra teoría es que “la palabra fue asimilada por los esclavos africanos de los traficantes portugueses. En ambos, casos cruzó el Atlántico con el tráfico de esclavos (1992: 95-96). Robert Farris Thomson en *Tango: The Art History of Love* (New York: Vintage Books, 2006) concuerda que las influencias más significativas fueron las de los grupos africanos provenientes del Congo y de Angola y que fueron estos grupos de provinieron otras palabras como y que fueron estos grupos de provinieron otras palabras como *malambo* (baile masculino que incluye zapateado, acompañado de guitarra y bombo), *milonga*, *canyenque* (movimiento cadencioso o puede significar arrabal o barrio porteño) y *tango* (63).

países latinoamericanos a fin de siglo para designar varios tipos de bailes, canciones y fiestas comunales, y que la palabra deriva del antiguo español castellano, específicamente de la palabra “tañer” o “tangir”, el verbo tocar un instrumento. Tangir deriva del verbo latino *tango*, *tetigi*, *tactum*, o *tangere* (Farber, 2001: 2). A pesar de sus múltiples significados y de su incierta etimología, la palabra tango se encuentra asociada principalmente con el baile urbano argentino.

Otro tema de controversia entre estudiosos del tango es su desarrollo histórico como baile social. Algunos aseguran que los antecedentes inmediatos del tango son la milonga y el baile afro rioplatense “candombe” –o candomblé– un ritual y un tipo de música que acompaña una ceremonia religiosa.⁸ David W. Foster señala que los compadritos y los rufianes italianos inmigrantes pobres quienes vivían en los puertos fueron los primeros en empezar a bailar el baile que los africanos llamaban “tango” y que, tratando de burlar sus movimientos, lo incorporaron a la milonga, un tipo de baile criollo de pareja que tiene sus orígenes en la habanera o habañera (ritmo cubano) (Forster, Lockhart y Lockhart, 1998: 122). Aparte de su similitud con la habanera, el tango comparte el cruce de piernas con la milonga, el vértigo de los fandangos (de origen moro-hispano) y la influencia rítmica del candombe (baile afro-argentino)⁹.

Los primeros grupos instrumentales en tocar el tango eran los tercetos (bandas de tres piezas) con violín, guitarra y flauta; no obstante, hacia el 1900, con la llamada italianización del tango, los músicos italianos incluyeron piano y bandoneón¹⁰. La coreografía del tango es muy simbólica de la cultura de arrabal en el sentido de que el baile, la figura, las posturas y los gestos reflejan algunos de los manierismos y la conducta del *compadrito* porteño¹¹. El tema principal del tango, como un baile de parejas, es el dominio del hombre sobre la mujer a través del contacto físico muy sugestivo del acto sexual, donde la mujer tiene el rol pasivo y el hombre el activo. El baile en sí es una declaración de machismo, confianza y aserción sexual¹². Originalmente, el tango, era bailado entre hombres; pero, a

⁸ Candomblé es una religión Africana practicada en Brasil, específicamente en Salvador, Bahía. Se practica también en Uruguay, Argentina, Venezuela, Colombia, Panamá; en Alemania, Italia y España.

⁹ Con ello, notamos que la identidad nacional de la Argentina de hoy comienza a forjarse desde abajo en la relación y el transatlantismo a que da lugar la necesidad económica y la convivencia en la pobreza. Para mayor información sobre la construcción de identidad nacional y otredad consultar de Ramón Grosfoguel en este mismo volumen “Las migraciones coloniales del Caribe a Estados Unidos y Europa Occidental: colonialidades diferenciadas en cuatro centros del sistema-mundo.”

¹⁰ Existen varios tipos de tangos, aunque las tres distinciones más comunes son: *tango milonga* (básicamente instrumental con un ritmo muy marcado), *tango canción* (siempre vocal con acompañamiento musical) y el *tango romanza* (ya sea instrumental o vocal con un texto romántico y melódico). Los instrumentos de cuerda (violín y guitarra) y de aire, como la flauta, datan de la antigüedad (1000 AC) y son provenientes de Asia. Se estima que estos instrumentos fueron llevados de Asia a Europa donde, a través de los siglos, fueron refinados al gusto europeo.

¹¹ Como examina Foster, “la palabra *compadrito* es uno diminutivo de *compadre*, un término que refleja la homosexualidad en la sociedad de estos hombres, considerando que las esferas de control social desde los niveles más altos del gobierno hasta las instituciones barriales, estaban basadas en la relación de amistades y interdependencia entre los hombres” (187). Ver de Foster, “Nation as Idea: Tango, Buenos Aires, Borges,” en *Imagination Beyond Nation: Latin American Popular Culture*, editado por Eva P. Bueno y Terry Caesar (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1998): 169-192.

¹² Para un estudio del tango y la sexualidad ver de David W. Foster “Tango and Urban Sexual Regulation” en *Buenos Aires: Perspectives on the City and Cultural Production*. (Florida: University Press of Florida, 1998): 52-82.

medida en que éstos comenzaron a bailar con prostitutas y bailarinas pagas, la coreografía se hizo más sensual y físicamente explícita, inclusive algunas de las letras eran obscenas.

El gran escritor argentino, Jorge Luis Borges, fue uno de los primeros escritores en realizar un serio estudio del fenómeno del tango bailado entre hombres “...lo que observé de niño en Palermo, y años después, en la chacarita y en Boedo, es que en las esquinas de las calles, los hombres bailaban entre sí porque las mujeres del pueblo no querían participar en tal obscenidad” (395).¹³ La escandalosa reputación del tango se produjo por su asociación con los burdeles. “Allí los hombres y las prostitutas cruzaban las barreras maritales y raciales al ritmo del tango” (Tobin 196).¹⁴ Hacia 1911, los marineros y los hombres de la clase alta quienes –generalmente visitaban los burdeles y otros lugares donde se tocaba y bailaba tango– lo llevaron Francia vía el puerto de Marsella.¹⁵ Bal Bullier de Montparnasse y Moulin de la Galette fueron los primeros *dance halls* donde el tango fue tocado y bailado en pareja. A pesar de que la élite argentina condenaba la música y el baile, los europeos, al no entender el significado de las letras de tango, se sintieron atraídos por la sensualidad el baile. Junto con el can-can, el tango fue popular en los cafés y los cabarets de Montmartre –el barrio popular para los artistas, prostitutas, bohemios y desempleados– y de la ciudad luz, el tango se extendió al resto de Europa, y luego, hacia Nueva York.

Las interpretaciones del tango argentino tanto en Europa como en los Estados Unidos, según Marta Savigliano eran exageradas y mal interpretadas resultando, a veces, en una combinación grotesca de elementos¹⁶. Por ejemplo, como la Argentina era famosa por el gaucho –trabajador rural– y el tango, muchas de las actuaciones combinaban el baile y la cultura exhibiendo a los bailarines vestidos con indumentaria gauchesca. Resulta significativo que, una vez legitimado en Europa, el tango obtuvo el reconocimiento de la clase alta porteña. Tras su éxito internacional, el tango fue inmediatamente adoptado por los argentinos como un baile *chic* importado de Francia. En 1920, de hecho, el tango se había transformado en la expresión máxima de la expresión de la cultura popular y en un símbolo de la cultura ciudadana porteña. Aparte de los salones de baile, las estaciones radio, las publicaciones musicales y los gramófonos, el tango se extendió desde los barrios pobres hasta las áreas mas acaudaladas de la ciudad a través del organillo o organito, un instrumento de mano tocado en su mayoría por inmigrantes o discapacitados que deambulaban por la ciudad en compañía de niños

¹³ Posiblemente, un motivo por el cual el tango era en sus inicios bailado entre hombres, fuese que hacia 1915, en la ciudad de Buenos Aires, los hombres superaban a las mujeres por mas de 100,000 (Collier 1992: 95).

¹⁴ Ver además Daniel Vidart, *Teoría del tango* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1964). Como indica Collier, al igual que el jazz en Nueva Orleans, existe una conexión entre los burdeles y el tango, como el espacio donde las clases altas y bajas se reunían para apreciar la música. “Para la clase alta, era una medio de escapar la restricciones sociales. Pero para los menos afortunados, las letras del tango expresaban la alienación de la vida urbana a la vez que los pasos del tango proveían una forma de relajación” (1964: 196).

¹⁵ Como examina Marta Savigliano “La urbanización y industrialización tenían una fachada, la de los hombres ricos mirando a los mujeres pobres. Estos hombres pagaban para abrazar a las mujeres pobres dado que no les era posible abrazar a las mujeres de su propia clase social sin compromiso” (1995: 31).

¹⁶ Ver de Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press: 1995.

o de un animal recolectando dinero por su música¹⁷. A pesar de su gran popularidad, muchos encontraron el tango inmoral. El Papa Pío X se encontraba entre sus principales detractores y llegó a prohibir el baile del tango por relajar la moral de la sociedad católica. El Kaiser de Alemania también prohibió a sus oficiales bailar el tango en público. Por otra parte, entre sus muchos admiradores estaban el rey Alfonso XIII de España, quien junto con el duque de Windsor, tomó clases de tango¹⁸.

Jezy Placzkiewicz escribe que el tango fue un gran éxito en Polonia, donde llegó antes de la primera guerra mundial a través de los discos, los periódicos y la radio provenientes de los grupos de tango radicados en España, Francia y Berlín. Muchas grabaciones siguieron a su performance inicial como en “El último tango”, una opereta de Jacoby de 1913 con música de E. Deloire, 1919, interpretada por Karlol Hanusz y *Tango du reve* de Edouard Malderen (1922), interpretada por Stanislaw Ratold. Después de 1925, el tango obtuvo un mayor reconocimiento cuando Zygmunt Wiehler compuso *Nie dziś to jutro* (Si no es hoy será mañana) para Hanka Ordonowna un popular cantante del momento (Placzkiewicz)¹⁹. Hacia 1929, el tango hace furor cuando Jerzy Petersburski compone “Oh, Donna Clara”, un tango-milonga, con letra en alemán y en inglés. La canción fue cantada por varios artistas de renombre internacional del momento como Al Jolson, Henry Varny y Edith Piaf. La mayoría de los compositores y letristas polacos eran, en realidad eran de origen judío y, según Placzkiewicz, “llevaban la carga de muchos años de la ocupación y la influencia rusa. Estas circunstancias pueden tener peso, en alguna medida, en sus elecciones artísticas y en su predilección por las tonalidades nostálgicas de la música”²⁰.

En los años 40, el tango continuó su viaje hacia el este desde París hasta el Japón donde fue llevado por el Baron Tsunayoshi “Tsunami” Megata en 1946. Megata había aprendido a bailar el tango en el cabaret “El Garrón”, durante su estadía de la capital francesa. De vuelta en Japón, abrió una escuela de baile, donde no sólo enseñó a bailar el tango a la clase alta japonesa, sino que también publicó “Un método para bailar el tango argentino”. Carlos Manus indica que, como Megata trajo los tangos grabados por Manuel Pizzaro –como por ejemplo, “Le Veritable Orchestre Argentin” – entre otras orquestas francesas, los japoneses pensaron que el baile era de origen francés. Fue Noriko Awaya quien para entonces promovió el tango del estilo japonés, y sólo una década más tarde había más de cincuenta orquestas japonesas de tango en este país. Además de Megata, los europeos y los

¹⁷ Según Héctor Luci, entre 1903 y 1910, solamente la gente rica tenía acceso a los gramófonos importados de Alemania, y se producían más o menos un promedio de 350 discos cada año, 100 de esos discos eran tangos. Ver de Luci (Alemania, la Guerra, el disco...el Tango” en “Todo tango: Crónicas <[www. Todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/Alemania.html](http://www.Todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/Alemania.html)>

¹⁸ Coincidentemente, tanto el Duque de Windsor de Inglaterra como el rey Alfonso XIII de España fueron hombres progresistas quienes renunciaron su poder real. El Duque de Windsor abdicó el 11 de diciembre de 1936 para poder casarse con la norteamericana divorciada Wallis Simpson, mientras que Alfonso XIII tras el fracaso político de su monarquía liberal, abandonó España voluntariamente y se refugió en Italia hasta su muerte.

¹⁹ *Wanda* (1927), un tango popular, cuenta la historia de una chica polaca vendida a un piringundín (club de baile de barrio) en Argentina, donde conoce a un guitarrista quien le promete un futuro mejor si se marcha con él (Placzkiewicz).

²⁰ En http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/tango_en_polonia.asp. El tango de Peterburski *To Ostatnia Niedziela* (*The Last Sunday*) (1933) con letra de Zenon Friedwald hizo furor en la Unión Soviética, al punto que era considerado una canción originalmente rusa.

norteamericanos intervinieron como “activos traductores y mediadores en las circulación y la ascensión del tango alrededor del mundo” (Savigliano, 1995: 173). Durante la segunda guerra mundial, el tango reemplazó el jazz cuando fue prohibido por el gobierno japonés.

Hacia 1914, el tango había triunfado como un fenómeno mundial. Había fiestas de tango, vestidos color tango, tango salón, etc.²¹ En Nueva York, la renombrada pareja de Mr. y Mrs. Vernon Castle promovían el baile recomendándole a los interesados: “Tome sus clases, si es posible, de alguien que haya bailado profesionalmente en París, porque hay allí tantos buenos bailarines que cualquiera que haya bailado (y le hayan pagado) en París debe ser un buen bailarín”²². Según Jeffrey Tobin, la producción del *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1900-1921) inició la fiebre en Hollywood. En la película, “Rodolfo Valentino representa a un argentino de la clase alta quien aprende a bailar el tango en los barrios bajos de la Boca, y luego se gana dinero como gigoló en París bailando el tango con las esposas de hombres ricos” (1998: 97).

Sin embargo, no fue el glamour hollywoodense ni la fama de Valentino lo que promovió el tango alrededor del mundo, sino la agraciada figura y melodiosa voz del compositor y cantante Carlos o Carlitos Gardel. Carlos Romualdo Gardés (1890-1935) es considerado el creador de la interpretación vocal del tango y su nombre, generación tras generación, se ha mantenido como referente y un símbolo de la cultura tanguera argentina. Nacido en Toulouse, Francia, Gardel es un europeo que llega al país como inmigrante a edad muy temprana con su madre, María Marta Gardés, quien lo entrega en adopción a cuatro años de edad. Gardel, también apodado “el morocho”, inició su carrera como cantante folklórico deambulando por los barrios del sur de la ciudad de Buenos Aires. Fue aquí donde adquirió fama junto con varios *payadores*²³ del momento. Gardel fue ganando reconocimiento al formar un dúo con José Razzano. Ambos cantantes hicieron del tango un éxito popular grabando más de cien discos para RCA Victor. La fama de Gardel se internacionalizó en sus viajes a Europa y los Estados Unidos donde además de cantar, actuó en varias películas producidas por los estudios Paramount. Cuatro fueron producidas en Francia y cinco en Nueva York. “Todas, excepto una, fueron hechas en castellano con excepción de *Big Broadcast de 1935*, producida por Adolf Zukor, con la actuación principal de Bing Crosby y George Burns” (Castro 1991:142)²⁴. Gardel murió en un accidente aéreo en Medellín, Colombia, con ello quedando immortalizado como figura icónica del cantante de tango argentino.

²¹ J. Alberto Marinas, “El tango, apunte histórico”. *El tango*, Aug 2001. Web. <<http://esto.es/tango/Historia/historia.htm>>.

²² Consultar “La enseñanza del tango en Nueva York en 1914,” por Mr y Mrs.Vernon Castle en *Todo tango: Las Historias, el baile* publicado en “Club de tango, 48 (Mayo-Junio 2001). <www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/ny_1914.asp> (2)

²³ El *payador* es un cantante popular que improvisa un recitado en rima, cantado y acompañado de una guitarra. El *contrapunto* es una payada a dúo y es un tipo de duelo o reto cantado, en el cual los *payadores* deben contestarse mutuamente y *payando* las preguntas de su opositor.

²⁴ La radio *Broadcasting Company* llevó a Gardel a Nueva York, donde hizo historia al grabar un programa por teléfono con Buenos Aires. Una de sus primeras películas, *Luces de Buenos Aires* (1931), fue filmada en París. Luego, Paramount Pictures realizó otras películas para el mercado hispanohablante.

Un factor considerable a la popularidad y reconocimiento de Gardel fue su inducción como un símbolo representativo del peronismo. En la década los 40, el gobierno populista de Juan Domingo Perón legitimó el estatus social y participación política de las clases bajas y de los nuevos inmigrantes italianos, franceses y polacos. Gardel era un símbolo de la masculinidad argentina del mismo modo que la esposa de Perón, Evita (1919-1952),²⁵ representaba un símbolo de feminidad. De hecho, existen varias semejanzas entre estos personajes: ambos eran hijos ilegítimos de familias provenientes de la clase baja quienes a temprana edad se mudaron a Buenos Aires en busca de fama. Ambos ganaron reconocimiento y éxito como figuras radiales y estrellas de cine, y al igual que los personajes melodramáticos que representaban con frecuencia, los dos murieron en forma prematura, permaneciendo eternamente jóvenes en los registros de la cultura popular argentina (Castro 234). Donald S. Castro indica que “Carlos Gardel fue la epítome del porteño y probablemente será el símbolo de Buenos Aires en forma humana” (239).

En 1950, el compositor argentino pianista y bandoneonista Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) revivió el furor del tango en los Estados Unidos y en Europa. Al contrario de Gardel, Piazzolla nació en Mar de Plata, Argentina, y de niño se mudó con padres a Nueva Jersey. En 1938, volvió a Buenos Aires donde comenzó su carrera como artista y compositor de tango. Frustrado de la falta de oportunidades, en 1954, se radicó a Francia becado por el conservatorio de música de París para estudiar con Nadia Boulanger, una de las más afamadas maestras de música del momento. En 1958, en Nueva York, comienza a desarrollar nuevas técnicas innovadoras, entre ellas, la fusión del tango y jazz.²⁶ El estilo libre de Piazzolla habría ganarle las críticas de los amantes del tango más conservadores y la admiración de las nuevas generaciones de tangueros. Como indica Foster, Piazzolla “Introdujo la disonancia, armonía acromática, y un amplio espectro de ritmos al tango, creando un sonido que era difícil para de aceptar, para la mayoría de los puristas, y de tocar, para muchos músicos” (Forster, Lockhart y Lockhart, 1998: 126-127)²⁷. La visión única de Piazzolla ha influenciado e inspirado mucho de la música contemporánea, ganándole junto con Gardel el estatus de icono cultural.

El tango ha vuelto a Hollywood en años recientes con varias películas taquilleras como: *Scent of a Woman* con Al Pacino como personaje principal (*Perfume de mujer*, 1992); *True Lies* con Arnold

²⁵ María Eva Duarte de Perón (1919 –1952), popularmente conocida como Evita, era hija ilegítima de Juan Duarte y María Juana Ibarguren, ambos de ascendencia vasca.

²⁶ El tango y el jazz se asemejan en muchos aspectos. Ambos nacen a principios de siglo en los bajos fondos de la ciudad (Buenos Aires y Nueva Orleans respectivamente) y son producto del sincretismo cultural y musical entre Europa y las Américas. Los orígenes del jazz y la etimología de la palabra *jazz*, al igual que el tango, es incierta; no obstante, en su estudio *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Joachim-Ernst Berendt lo define como: “una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos.” (695). En *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1994).

²⁷ En Foster, Fitch y Lockhart, *Performing Arts: Culture and Customs of Argentina*, 126-127. Carlos Gardel y Astor Piazzolla se conocieron en 1934 en los estudios Paramount durante la filmación de *El día que me quieras*. Piazzolla no solo actuó como extra en la película de Gardel, sino que en varias oportunidades hizo intérprete en su visita a los Estados Unidos.

Schwarzenegger (1992); *Evita* con Madonna en el rol de Eva Peron (1995) y *Moulin Rouge* (2001) y también en *Tangos, l'exil de Gardel* (producción franco-argentina, 1985), *The Tango Lesson* (producción británica-francesa-argentina-japonesa y alemana, 1997), y *Tango* (musical franco-español, 2000). La experiencia transatlántica/transcultural del tango es hoy en día exportada alrededor del mundo y mediatizada a través del Internet, las redes sociales, Hollywood, y las industrias multinacionales de cine y de música, las cuales se encargan de perpetuar la pasión por la música y el baile como un producto de consumo internacional, aceptado y consumido ampliamente afuera de las fronteras de Argentina.

LUNFARDO: COMO SOCIOLECTO DEL SUBALTERNO

El estudio de los sociolectos subalternos y su relación con el desarrollo de la identidad nacional de Argentina es relevante dado que nos ayuda a entender el rol decisivo de la inmigración europea y del intercambio intercultural en la formación de la argentinidad (Castro, 1991: 16). Percibido como símbolo social de la clase baja; el lunfado (lenguaje de las *lunfas*, *lunfardos* o ladrones), es una jerga híbrida; un léxico de los rufianes y matones urbanos que se transformó en el “estandarte lingüístico de los marginados y de los porteños que vivían en los conventillos de Buenos Aires” (Washbaugh, 1998: 18)²⁸. A pesar de sus orígenes, el tango y el lunfardo no se encuentran relacionados puesto que el tango, en la opinión de José Gobello, tiene sangre africana y el lunfardo sangre italiana. Gobello, sin embargo, concuerda con la opinión de Foster en que posiblemente las raíces italianas del *cocoliche* (como una interlingua, mezcla del español y el italiano) pueden preceder al lunfardo, notando que el compadrito comenzó a italianizar a español al mezclar el genovés y el napolitano con otros lenguajes europeos y otros términos coloquiales y regionales. Foster define el *cocoliche* como un tercer lenguaje entre el español y el italiano “dado que estos dos lenguajes se encuentran históricamente relacionados y son usualmente inteligibles, los inmigrantes podían hacerse entender rápidamente, y por ello perdieron la iniciativa de aprender el castellano” (1998: 38).

Mientras que algunos lingüistas creen que el léxico se relaciona con actividades delincuentes de los barrios conurbanos, otros consideran que el *cocoliche* y el lunfardo son sociolectos resultantes de varios términos introducidos por los inmigrantes al principio del siglo. Palabras como *punga* (robo), *bufoso* (revolver), *candinflero*, *cafísho* y *cofiolo* (proxeneta) o *gayola* (cárcel), son términos ampliamente usados en la jerga del porteño; sin embargo, no todo el vocabulario del lunfardo –de aproximadamente seis mil palabras– tiene con este tipo de connotación o relación²⁹. José E. Clemente, en su excelente estudio “Estilística del lunfardo” (1968), examina que varios términos de

²⁸ Para un estudio científico de *lunfardo* como jerga criminal ver de Enrique R. del Valle, *Lunfardología* (Buenos Aires: Editorial Freeland, 1966).

²⁹ De acuerdo con la definición de Gobello, *Lunfardo* es un ladrón. El término deriva del lombardo natural de la región de Lombardía al norte de Italia. Además, del Romanesco, *Lombardo*, un ladrón y del Siciliano o *lumardu*. Consultar el *Nuevo diccionario lunfardo* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), p. 160. También consultar de Gobello, *El lenguaje de mi pueblo* (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1974).

vocabulario de lunfardo derivan del lenguajes europeos, como por ejemplo de francés: *boulin* (en lunfardo *bulin* por habitación); *canne*, (*cana*, policía); *refriodi* (*enfriar*, asesinar); del italiano: *vigiar* (*vichar*, espiar); *jettatura* (*yeta*, mala suerte); *tamanco* (*tamango*, zapato) o del inglés: *off side* (*orsi*, fuera del lugar); *sándwich* (*sanguche*, emparedado); o inclusive de lenguajes indígenas, como del Quichua: *puchu* (*pucho*, cigarrillo); *naupaco* (*naupas*, antiguamente)³⁰. Las primeras descripciones escritas del lunfardo datan de 1879 y se hallan relacionadas con la vida criminal porteña; no obstante, en años posteriores, con la aculturación de los inmigrantes europeos, el lunfardo se transformó gradualmente en un lenguaje poético y fue infiltrándose en la jerga popular (Castro, 1991: 17).

Aparte de su uso regional, el cocoliche trascendió por medio del sainete, una obra de un acto satírica, derivada de la opereta española del siglo diecinueve: la zarzuela. El sainete se transformó en un vehículo melodramático para representar la vida porteña, especialmente la experiencia de los inmigrantes de la clase baja.

El sainete explotaba los estereotipos locales del inmigrante europeo y el espacio del conventillo a través de la sátira y del humor; con ello, los criollos eran los compadritos; los gallegos (la gente de Galicia), eran los almaceneros avaros y las mucamas; los italianos eran los vendedores de fruta o los dueños de los conventillos; los vascos eran los lecheros; y los judíos eran los criminales. (Castro 2002: 46). Los sainetes más populares hasta hoy son *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y *El conventillo de la Paloma* (1929), ambos de Vacarezza. *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión (1881-1937), provee un perfecto ejemplo del *cocoliche*: “CHICHO: E te parece lindo esto? Uno aquí, viviendo contando lo chentavo, e vo atirando la plata a patada, a la calle como se nosotros foeramo hijo de Anchorena-Onzoete! Lo que yo debería hacere e agarrare no palo e arrompértelo al lomo, e tambiene a eso perro rasposo que me atrajiste” (2002: 206)³¹.

Aparte del cocoliche y del lunfardo, el francés y el italiano ejercieron una gran influencia en las letras del tango. Algunos títulos representativos son: *San Souci, Belgique*, y *Tres Symphonique* (Enrique Delfino), *Madame Yvonne* (Enrique Cadícamo), *Domani* (Carlos Vivián), y *Yira-Yira* (Enrique Santos Discépolo). *Canzoneta* de Erma Suárez y Enrique Lary es uno de los tantos tangos que refleja este bilingüismo:

Cuando escucho “Oh sole mío”
 “Senza Mamma e senza amore”,
 Siento un frío acá en el cuore.,
 Que me llena de ansiedad...
 Será el alma de mi mama,
 Que dejé cuando era niño.
 Lloro, llora, Oh sole mío;

³⁰ Jose E. Clemente, “Estilística del lunfardo,” en *El lenguaje de Buenos Aires* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1968): 62.

³¹ [CHICHO: parece lindo esto? Uno aquí viviendo contando los centavos y vos tirando la plata a patadas, a la calle si nosotros fuéramos hijos de Anchorena-Unzué! Lo que yo debería hacer es agarrar este palo y rompértelo en el lomo y también a ese perro rasposo que trajiste.]

Yo también quiero llorar!

En la idealización de Buenos Aires como ciudad utópica en el imaginario del inmigrante es también una constante en la lírica del tango. Tal vez, como ha notado Foster, esto se debe a que “La ciudad no existe independientemente de sus habitantes ni sus habitantes existen independientemente de la ciudad” (1998: 15). Originalmente, los espacios públicos a los cuales hacía referencia el tango eran aquellos sitios frecuentados por gentes de mal vivir o por los inmigrantes, como por ejemplo, los salones de baile, burdeles, cabarets, bares, hospitales y asilos, conventillos, estaciones de policía y centros de detención. Por otra parte, muchos tangos hacen referencia a distritos, calles, y barrios de Buenos Aires, al punto que es posible hacer un inventario de la ciudad basándonos en las letras de el tango (Foster 1998 :60). *Mi Buenos Aires Querido* de Alfredo Lepera y Carlos Gardel, *Puente Alsina* de Benjamin Tagle Lara, *Esquinas porteñas* de Sebastián Piana y Homero Manzi son algunos de los tangos que cantan a esta ciudad. En “Barrio de tango” de Manzi y Aníbal Troilo, se ilustra la zona sur de la ciudad, Nueva Pompeya en la intersección de las calles San Juan y Boedo:

Un pedazo de barrio allá en Pompeya
Durmiéndose al costado del terraplén,
Un farol balanceado en la barrera
Y el misterio de adiós que siembra el tren.

—
Barrio de tango, que fue de aquella
Juana, la rubia que tanto amé?
Sabrá que sufro pensando en ella
Desde la tarde en que la dejé?
Barrio de tango, luna y misterio
Desde el recuerdo te vuelvo a ver³².

CONCLUSIONES

Como se examina en esta breve cartografía, el tango y el lunfardo además de reflejar la identidad del porteño bonaerense y, hasta cierto punto, parte de la idiosincrasia del argentino, son un claro ejemplo de las influencias y de los procesos de (trans)formación cultural generada, a principios del siglo veinte por medio del intercambio transatlántico entre América Latina, Europa, Estados Unidos y Asia.

El intercambio transatlántico entre Argentina y Europa desde principios hasta mediados del siglo veinte, reformuló no sólo el paisaje demográfico del país, sino también su identidad nacional a través de un proceso de asimilación cultural diferente al esperado por las élites hegemónicas. De hecho, la fiebre del tango sirvió como estrategia política para dar visibilidad a la cultura argentina en el exterior –favoreciendo a la élite argentina a ganar prestigio en los círculos de alta sociedad europeos–, pero por otra parte, el tango le dio voz y un espacio socio-cultural a los sectores marginados. Del mismo modo, el lunfardo se acrecentó, en particular, en el habla de los porteños, y

³² Citado en Foster, “Nation as Idea,” 173.

es aún hoy en día una jerga que identifica y caracteriza a los argentinos regionalmente y en el exterior.³³

A más de un siglo en circulación, el tango –en sus diferentes expresiones y manifestaciones– constituye una cultura en sí misma; una cultura que “representa un sector de argentinos dentro del país, pero que adquiere representación nacional en el extranjero” (Savigliano, 1995:4). La pasión y sensualidad del tango aún continúan alimentando el fervor de nuevas generaciones de argentinos; por cuanto, la música y el baile son un componente esencial y un símbolo de la idiosincrasia de una sociedad representada por medio del lenguaje, del ritmo y de la canción popular.

³³ Cabe acotar que, en la actualidad, el lunfardo –e inclusive el inglés británico que otrora era considerado como el inglés correcto y el cual se enseñaba en las escuelas– está siendo desplazado por el inglés norteamericano dada la influencia de los mercados de consumo y los medios de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, Juan Bautista (2002). "Immigration as means of Progress". *The Argentina Reader: History, Culture, and Society*. (Graciela Montaldo and Gabriela Nouzeilles, eds.) Durham: Duke University Press: 95-105.
- BHABA, Homi (1990). *Nation and Culture*. New York and London: Routledge.
- BORGES, Jorge L. (1999) "A History of the Tango." *Selected nonfictions/Jorge Luis Borges*. (Eliot Weinberger, ed.) New York: Penguin Putman.
- CASTRO, Donald S. (1991) *The Argentine Tango as Social History 1880-1955: The Soul of the People*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- CLEMENTE, José E. (1968). "Estilística del lunfardo." *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- COLLIER, Simon (2002). "The Birth of Tango." *The Argentina Reader: History, Culture, and Society*. (Montaldo y Nouzeilles, eds.): 196-202.
- FARBER, Mario E. "Historia: etimología de la voz Tango". *Gotán: Tango pasión argentina* (27/08/2001).
- FOSTER, David. W. (1998). *Buenos Aires: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- FOSTER, David. W, Darrell y Melissa LOCKHART (1998). *Performing Arts: Culture and Customs of Argentina*. Conn: Greenwood: 126-127.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JAMES, Bruce (1953). *Those Perplexing Argentines*. Nueva York y Londres: Longmans, Green and Co. Inc.
- KING, John. "Victoria Ocampo, *Sur*, y el peronismo, 1946-1955". *Revista de Occidente* 37 (1984): 31-44.
- MANUS, Carlos. "Tsunami Megata and the rise of tango in Japan". *Todo Tango: The Academy Chronicles*.
- MARINAS, J. Alberto. "El tango, apunte histórico." *El tango* 9/08/2012.
- MASIELLO, Francine (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation & Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- MONTALDO Graciela and Gabriela NOUZEILLES, (eds.) (2002). *The Argentina Reader: History, Culture, and Society*. Durham : Duke University Press.

- NOVIÓN, Alberto (2002). *La transición al grotesco criollo*. Osvaldo Pellettieri, ed. Buenos Aires: Eudeba.
- PLACZKIEWICZ, Jezy (2012). "Tango in Poland, 1913-1939". *Todo Tango: The Academy Chronicles*. 9/08/2012.
- SARUP, Madan (1993). *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: The University of Georgia Press.
- SAVIGLIANO, Marta E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- TOBIN, Jeffrey (1998). "Tango and the Scandal of Homosocial Desire". *The Passion of Music and Dance Body, Gender and Sexuality*, William Washbaugh (ed.). New York: Berg Publishing.
- WASHBAUGH, William (1998). "Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion". *The Passion of Music and Dance Body, Gender and Sexuality*. New York: Berg.